



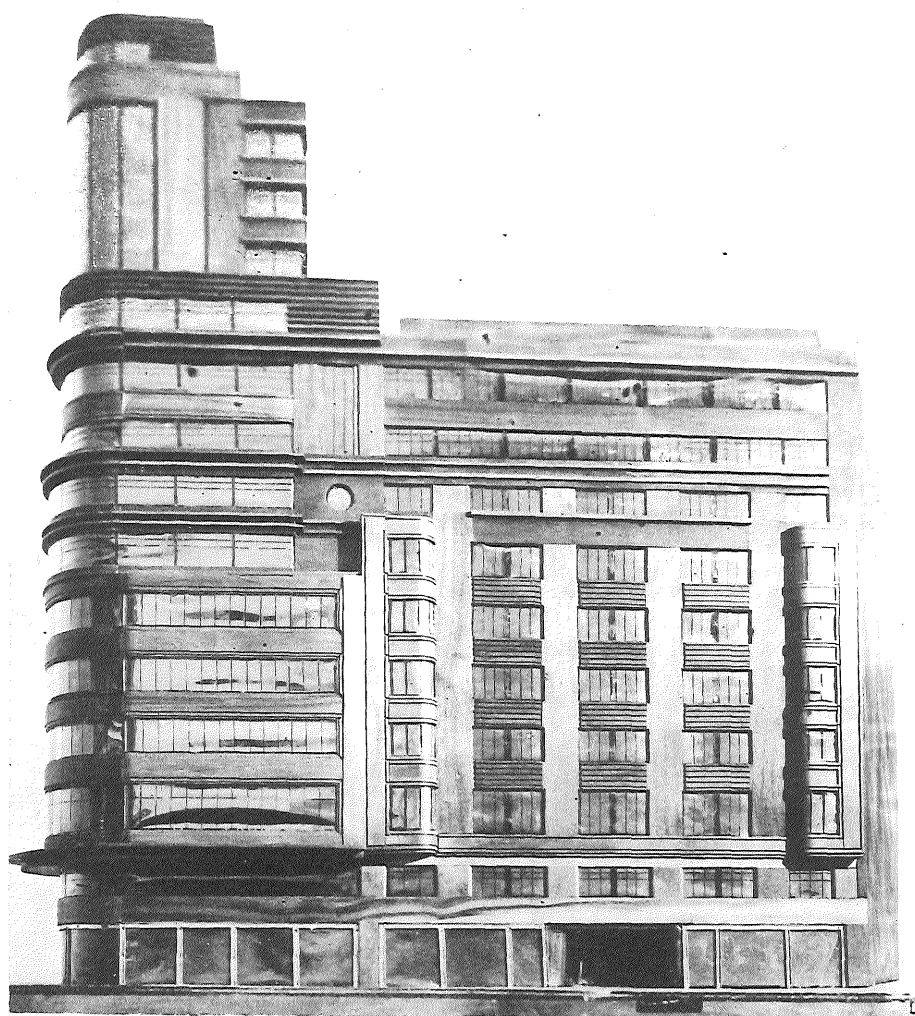
## Memorias del arquitecto de la Contrata

Luis Moya

En 1929 se resolvió el Concurso de Proyectos de este Edificio a favor de los arquitectos Luis Feduchi y Vicente Eced, y poco después, en 1930, se celebró el Concurso para su realización entre Empresas constructoras; estas fechas son algo inseguras, pues no conservo ningún documento, ni he podido consultarlo en fuentes escritas ni comprobarlo en conversaciones con testigos de aquella época. El que hubiera sido más seguro era Cesario de Miguel Eced, entonces estudiante en la Escuela de Aparejadores, que falleció el 13 de noviembre pasado; no conozco ahora ningún superviviente.

El concurso se falló a favor de la Empresa Macazaga; el que escribe estas líneas era el arquitecto que presentaban estos Contratistas para trabajar en la obra, junto con el ingeniero Agustín Arnaiz. Recuerdo que esta adjudicación fue recibida con satisfacción por parte de los autores del Proyecto, pues ellos dos y yo fuimos compañeros de promoción en la Escuela, y se esperaba que esta relación de aprendizaje común, y también de amistad, facilitaría el trabajo; así resultó, afortunadamente, pues las dificultades de realizar tan importante construcción eran grandes para quienes habíamos terminado la carrera en 1927, y teníamos por tanto poca experiencia profesional en general, y ninguna en este género de edificios. La experiencia de Luis Feduchi era magnífica en el campo de la decoración y mobiliario, pues llevaba muchos años trabajando en la entonces famosa empresa de Luis Santamaría; Vicente Eced había sido ayudante de un arquitecto importante cuyo nombre no recuerdo; en cuanto a mí, lo había sido nada menos que de D. Pedro Mugu-ruza, y como tal había aprendido en la obra de la Casa de la Prensa, dentro del nivel subalterno que me correspondía.

La estructura proyectada por Feduchi y Eced era de hormigón armado para los dos sótanos y para todo el cine (anticipándose así a las normas de seguridad contra incendios necesarias en esta clase de locales) y metálica para el edificio propiamente dicho, a partir del nivel de



Maqueta del proyecto.

calle. En éste se resolvió el vano de la entrada principal en la Gran Vía mediante una viga Vierendel de hierro.

Lo más importante de la estructura fue el techo del cine, que había de soportar una ancha crujía de varias plantas a lo largo de la calle de Jacometrezo, sin carga equivalente al otro lado del eje de simetría de la sala. La luz de ésta, en su mayor anchura, era de 32 metros, por lo menos (no recuerdo la medida exacta); la viga que salvase esta luz debía ser

Vierendel, como todas las demás que se sucederían con luces decrecientes hacia la pantalla. Eran necesarias vigas de este tipo porque su altura, superior a tres metros, determinaba una planta para instalaciones de aire acondicionado, eléctricas y de fontanería y saneamiento; la cual no hubiera sido aprovechable con vigas macizas o trianguladas.

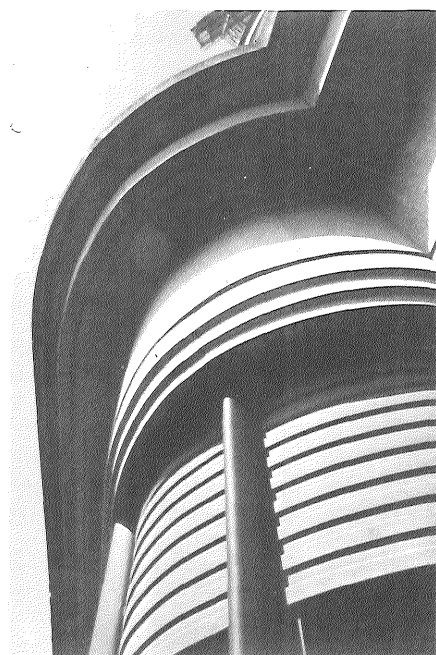
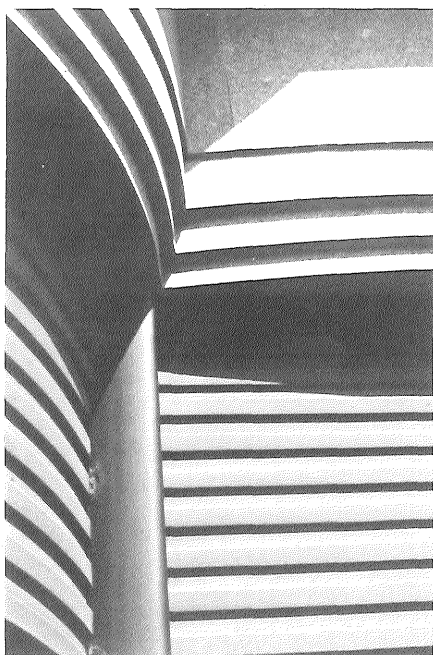
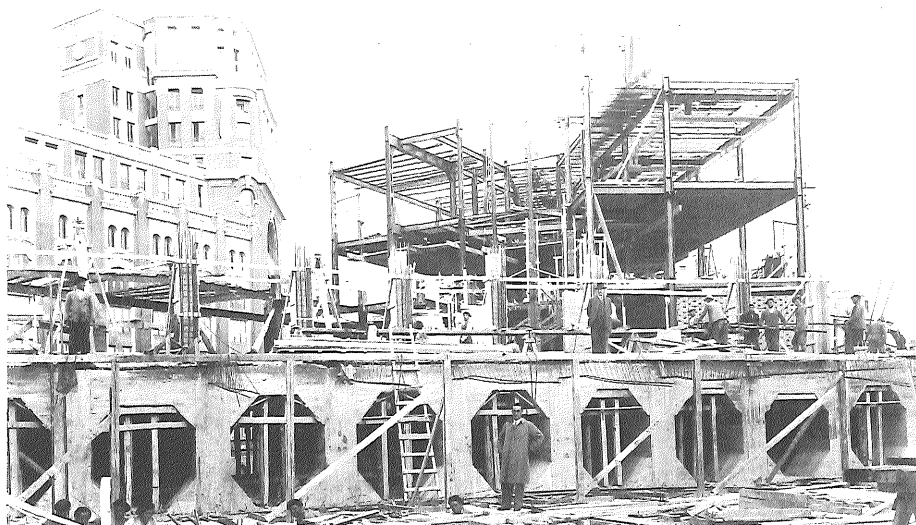
En consecuencia, la viga de 32 metros y la siguiente, algo menor, fueron las mayores Vierendel de hormigón armado

del mundo, hasta que unos años después se hicieron otras dos algo mayores, en París. El autor de tan atrevida obra fue Agustín Arnaiz, ingeniero militar, calculador extraordinario, ya que había hecho la estructura del Teatro Real con D. Antonio Florez y D. Pedro Muguruza, entre los años 1925 y 1930; en ésta introdujo algunas novedades, importantes en aquellos tiempos anteriores a las técnicas actuales del cálculo y la construcción de hierro hoy hormigón armado (estos progresos no pudo llegar a conocerlos, pues murió, aún bastante joven, asesinado en el Madrid de 1936).

La cantería tiene un papel dominante en la composición de las fachadas; la sujeción a la estructura presentó dificultades en muchos lugares, que se resolvieron tras largas reuniones con muchos de los que trabajaban en la obra; por fortuna, la Empresa era esencialmente de canteros vizcaínos con gran experiencia previa en el medio rural, y de ellos aprendimos mucho.

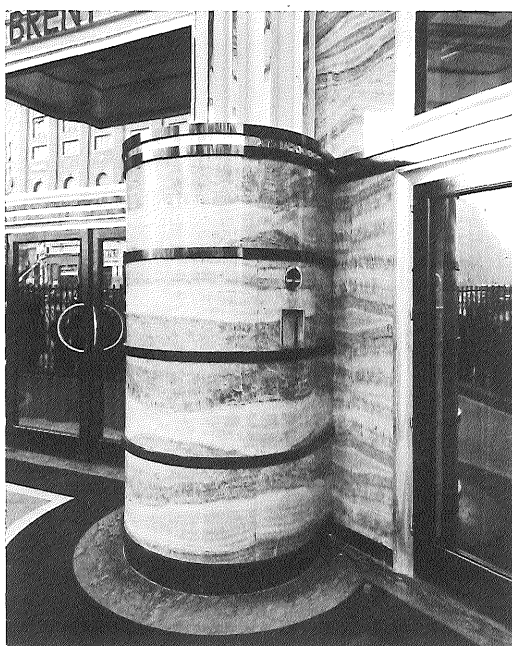
Las ventanas curvas también presentaron dificultades, aunque no graves, tanto en la parte metálica como en la cristalería; pero el problema más original, para aquel tiempo, fue el de las persianas enrollables para las ventanas de planta curva: cada lama de madera hubo de ser curvada como las duelas de un tonel, y el tambor para el enrollamiento había de tener forma de tonel o de huso.

Otro aspecto de la construcción del que había poca experiencia en España en aquellos años, fue la instalación de aire acondicionado "total"; su incidencia en la composición interior del edificio era importante, por las grandes secciones de los conductos para aire a baja velocidad, como había de ser para evitar ruidos. El problema hoy es vulgar, pero entonces no lo era; hizo esta instalación Constancio Ara, valiéndose de la experiencia inglesa y, si la memoria no me engaña, empleando algunos aparatos de esta misma procedencia. Me asombró el coste de esta obra, pues creo que fue alrededor de la quinta parte del total del edificio; el cuarto de máquinas necesario tenía una superficie que se aproximaba a la del cine; además, había que contar con una subestación de transformadores, por el gran consumo de energía requerido por esta instalación, y por las de iluminación y fontanería (para el bombeo). La iluminación del cine necesitaba una instalación muy voluminosa de "transformadores Bordoní", para los encendidos y apagados graduales de la sala y del escenario (Feduchi y Eced contaban con la posible conversión del cine en teatro, ampliando la escena, si fuera preciso, con la compra de una parcela contigua). Todo esto que cuento es interesante para conocer la prehistoria de la técnica actual.





En la página anterior, fotos de la obra con la mayor vigerencia de hormigón armado del mundo (Madrid, 1932) y detalles de las ventanas curvas. En esta página, la Sala de espectáculos con las letras y detalles de la época, particular de la taquilla entonces y la taquilla hoy con la reforma que se le hizo para abrirle la ventanilla frontal.



La acústica de la sala fue resuelta de un modo muy sencillo, pero eficaz para su uso como cine, y también para las veces en que se utilizó como teatro: se revistieron las paredes laterales y los fondos con corcho grueso cubierto de terciopelo, y se dejaron como superficie reflectoras el techo y la embocadura de la escena. No recuerdo como se hizo el cálculo que condujo a esta solución.

El mobiliario y la decoración de todo el edificio fueron el resultado de la magnífica preparación de Feduchi en estos temas; pocos problemas planteó el arquitecto de la contrata, pues Feduchi sabía por experiencia como evitarlos, y si algunos hubo, la habitual precisión del trabajo de Eced señaló el camino para resolverlos.

Para terminar, quiero recordar como fue, a mi juicio de entonces, la colaboración entre Feduchi y Eced. No hubo, como se creyó, un impulso ardiente del primero, templado por el frío racionalismo del segundo, aunque en temperamentos tan distintos había algo que pudiera inducir a esta creencia. Feduchi no fue sólo el artista de "lápiz blando", pues su práctica del diseño de muebles le obliga siempre a la mayor exactitud, en vista de la construcción inmediata de lo que trazaba. Tampoco fue Eced el técnico de "lápiz duro" y de números que completase la labor del primero, pues su amplia cultura le había llevado a unos serenos conceptos estéticos que le apartaban conscientemente de la fogosidad que cabía esperar de un valenciano como él. Ambos miraban a la Alemania de aquellos años, y en especial a Mendelssohn; Feduchi veía el ímpetu casi gaudiniano de algunas de sus obras, y Eced miraba la calma a la manera clásica de las restantes. De la unión de ambos modos resultó el edificio, tanto en su conjunto como en sus últimos detalles, salvo el mobiliario; como queda dicho, éste fue obra de Feduchi, y obra tan extraordinaria por su elegancia, su belleza y su sentido práctico, que no fue superada en su época, ni siquiera por las tan publicadas sillas de Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros.

Terminadas estas memorias, alguien preguntará cuál fue el papel de la propiedad, de Ignacio Carrión, en todo esto. Mi recuerdo es que fue ejemplar: intervino siempre para animar, ayudar y facilitar el trabajo de los dos arquitectos, y de cuantos, de un modo o de otro, tuvimos participación en la obra. Hizo honor a sus títulos de Marqués de Melin y de Gentilhomme de S. M. el Rey. Tan entusiasta apoyo hizo posible realizar muy bien y en corto plazo un edificio como éste, tan complicado para aquellos tiempos.

Luis Moya